



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**LINGUAGEM, ESCRITA E SILÊNCIO EM *UM SOPRO DE VIDA* DE
CLARICE LISPECTOR**

IARA MACHADO FROTA PINHEIRO

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**LINGUAGEM, ESCRITA E SILÊNCIO EM *UM SOPRO DE VIDA* DE
CLARICE LISPECTOR**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

IARA MACHADO FROTA PINHEIRO

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Junqueira

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Linguagem, escrita e silêncio em *Um sopro de vida* de Clarice Lispector**, elaborada por Iara Machado Frota Pinheiro.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Junqueira

Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Anna Carolina Lo Bianco Clementino

Doutora em Sociologia da Saúde Mental na University of London

Departamento de Psicologia -. UFRJ

Profa. Isabel Siqueira Travancas

Doutora em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

Agradecimentos

Não teria como começar de outra forma que não fosse agradecendo Clarice. E Lourenço, Haruki, Sandor, Herman, Milan, Marguerite, George, Nelson, Machado, Alejandro, Juan, Franz, Lygia, Milton e tantos outros que me alegraram, perturbaram, entristeceram, intrigaram, emocionaram. Que me ensinaram as coisas da vida e me permitiram, nem que brevemente, viver no tempo da cabeça ao invés do relógio.

À professora Anna Carolina, que me deu uma oportunidade dessas que só aparece uma vez na vida. Que me iniciou em um novo caminho e me confrontou com a decisão sobre que posição tomar.

À professora Maria Helena, que orientou esse trabalho com doçura, paciência e deu sugestões essenciais para o caminho que trilhei nessas páginas.

Ao professor Paulo Vaz, que me iniciou na pesquisa acadêmica e me inspirou de tantas maneiras com a sua curiosidade apaixonada.

A Marina, pelas sugestões, pelo empréstimo de livros e pela cuidadosa coorientação.

Aos amigos queridos que fiz durante a minha trajetória na graduação, Yuri, Paloma, Vitor e Yago, que me proporcionaram tantas boas conversas e momentos alegres. A Thiago pelo cuidado e pela família postiça carioca. E a Lucas, amigo de tão longa data, que permanece próximo mesmo distante.

Aos meus pais, Renato e Ana, que me deram todo o suporte para o início de uma nova vida em uma cidade desconhecida.

A Dennis, pelas lembranças, pelo olhar, pelo sorriso no canto da boca, pelo apoio, pelos livros, pelas palavras delicadas.

FICHA CATALOGRÁFICA

PINHEIRO, Iara Machado Frota.

Linguagem, escrita e silêncio em *Um sopro de vida* de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Maria Helena Junqueira

PINHEIRO, Iara Machado Frota. **Linguagem, escrita e silêncio em *Um sopro de vida* de Clarice Lispector**. Orientadora: Maria Helena Junqueira. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho apresenta um recorte da perspectiva da linguagem na literatura moderna, com foco no último livro de Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, ressaltando as possíveis distinções que se pode traçar entre a concepção de linguagem na comunicação. Tendo em vista que a linguagem, e principalmente a sua falha, e o processo de escrita são temas privilegiados neste romance, o trabalho buscou pensar no caráter inovador da literatura moderna em colocar a si mesma como questão. Diante da inadequação da linguagem ao real, como sugerida por Roland Barthes, resta algo que resiste às palavras, e é perante este indizível que foi assinalada a recorrência do silêncio neste último livro de Lispector. Com o conceito de neutro de Maurice Blanchot, buscou-se entender o silêncio implicado no trabalho da escrita e como esse ato é colocado pelos personagens do romance.

Sumário

1.INTRODUÇÃO	1
2. HÁ SILÊNCIOS NAS PALAVRAS	4
2.1 Sujeito e objeto na obra literária	4
2.2 A linguagem literária e o todo	5
2.3 A quebra da estabilidade dos clássicos	8
2.4 Palavra: Presença / ausência	10
3. ESCREVE-SE O QUE NÃO PODE SER DITO	14
3.1 A solidão da criação	14
3.2 Fala incessante e a autoridade do silêncio	15
3.3 Do Eu ao Ele	17
3.4 O autor e o escritor moderno	22
4. ABISMOS DE SILÊNCIO	26
4.1 O silêncio segundo C. L.	27
4.2 <i>Um sopro de vida</i> – O livro que “fala baixo”	29
4.3 A escrita e o sonhar acordado	33
4.4 O Autor, a personagem e o silêncio	35
5. CONCLUSÃO	41
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

1.INTRODUÇÃO

Como aluna de comunicação, fui apresentada à linguagem como instrumento. Logo no início da minha formação, o comunicar foi introduzido com os conceitos de emissor, mensagem e receptor, o que parece atrelar a linguagem à capacidade de transmitir um conteúdo entre esses dois polos. Durante o meu percurso entrei em contato com a teoria psicanalítica, que atribui outro lugar à linguagem. Tenho ainda certa insegurança em discorrer sobre essa outra concepção, mas já consigo compreender o quanto ela extrapola esse estatuto de instrumento. Trata-se de outra posição do sujeito em relação à linguagem, esta não teria como ser ferramenta uma vez que submete o sujeito. Não entra em questão a objetividade ou a assertividade da mensagem transmitida, até porque é através da sua falha que esse sujeito aparece, com os atos falhos, os enganos, as repetições, os lapsos, os esquecimentos.

Quis me ater a este algo que não é límpido. Algo que não tem como ser transmitido, os equívocos. Aqui discutirei a linguagem literária, não porque ela é um tipo de linguagem. Ainda a mesma, mas como Blanchot coloca, a literatura é a linguagem que se faz ambiguidade. Que, diferente do que o pensador francês chama de fala útil, não limita nem o entendimento, nem o mal entendimento. A literatura, portanto, se mostrou como uma dimensão favorável para a discussão por não se pretender assertiva. E não que a linguagem cotidiana tenha essa característica, a proposta é justamente sugerir uma outra abordagem, que coloque em cheque a adequação da linguagem à função de carregar uma mensagem. De certa maneira, o caminho desse trabalho é a inquietação que tenho com a área que estou me formando, com a perspectiva de linguagem como instrumento, com a premissa de que ela é limpa de enganos, de falhas, de interrupções que nos invadem e são acima de qualquer controle.

Na conclusão do meu curso, quis trazer essa influência da teoria psicanalítica, que me é tão importante. Por mais que meus estudos na área mal tenham começado, a psicanálise já é uma espécie de lente para olhar para o mundo, e, principalmente para mim mesma. Como leitora assídua, a literatura foi o ponto que consegui vislumbrar um trabalho que falasse de questões que não deixam de interessar à área da comunicação, a linguagem, mas que levassem em conta conceitos que se tornaram tão caros para mim, como o sujeito do inconsciente. O meu processo de análise e as reflexões sobre o meu posicionamento perante o mundo também foram determinantes para o trajeto desse

trabalho, na medida em que percorri um caminho em que ainda não tenho tanta familiaridade e trabalhei com autores cuja riqueza teórica me ultrapassa. Mesmo assim tentei fazer algo com os recursos que tinha. E com isso percorrer o rumo das minhas inquietações e de coisas que me tocam diretamente.

A literatura não está aqui para ser explicada ou interpretada à exaustão. Aparece no trabalho como um tipo particular de conhecimento, que não se pretende todo, tampouco imperativo, mas como um saber fragmentado que levanta questões sobre a linguagem e suas possibilidades (ou impossibilidades) comunicativas. O silêncio não está aqui para ser transformado em palavras. Pelo contrário, ele, na ausência, direcionará a reflexão sobre o que não pode ser dito, ou sobre o viver que não é relatável, nas palavras de Clarice Lispector. E os conceitos de psicanálise não estão aqui com a finalidade de elucidação de algum aspecto oculto. Tentarei ao máximo respeitá-los no seu conteúdo ético, e não usá-los como teoria do conhecimento e com objetivos explicativos. A importância última em tentar passar pela psicanálise é marcar relevância da minha iniciação nessa área para a minha formação acadêmica, e também como sujeito.

Com isso, o caminho desse trabalho começa com a dificuldade do discurso científico em dar conta da literatura e com a proposta de pensar uma possível desadequação dessa escritura com o que se entende tradicionalmente por objeto do conhecimento. Não é à toa que a epígrafe de abertura desse trabalho é a famosa frase de Roland Barthes: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”. Em seguida, sugerimos pensar o sujeito como ponto de partida da criação poética e as fantasias como mediadoras, também para o leitor, da obra literária

Daí partiremos para a investigação sobre os silêncios das palavras. O segundo capítulo, que carrega como título uma frase retirada do livro *As formas do silêncio*, de Eni Orlandi, segue o trajeto da reflexão sobre a linguagem a partir das transformações da literatura moderna. Seguindo o conceito de *écriture* e as concepções de Barthes e Maurice Blanchot, o trabalho propõe pensar as implicações dessa literatura que coloca a linguagem em questão, que refere a si mesma. Sem um narrador onisciente e o uso do passado simples, não temos mais uma narrativa criadora de um universo com finalidade em si, acontecimentos encadeados segundo a ordem cronológica, e explicável sob uma perspectiva que conhece a tudo e a todos. Pelo contrário, estamos diante de uma história em que a distância entre narrador e personagem foi suprimida, de um narrador que não sabe, que lhe falta a palavra, que reflete sobre o ato de escrever. A literatura que investiga

sobre a linguagem será apresentada com o questionamento sobre a correspondência palavra /coisa, para pensar uma ausência que está lá, no ato da escrita.

O capítulo três, *Escreve - se o que não pode ser dito*, buscará pensar sobre o ato da escrita, a imposição de silêncio a si e a solidão inerente do escrever. Nesse ponto, a pesquisa tratará de um enigmático conceito que tange a escrita: o neutro, a passagem do Eu ao Ele. Se o trabalho começa pensando a incompletude da linguagem, nesse ponto a proposta será refletir sobre a incompletude do sujeito. A escrita será colocada como forma de tradução do indizível, do que só pode vir à tona com a falha da linguagem, de maneira a trazer um estrangeiro, um desconhecido tão parte do sujeito e mesmo assim estranho. Essa passagem será apresentada também à luz da ideia de Barthes sobre a morte do *Autor*, que propõe localizar a autoria a partir dos fragmentos do texto, sem que assim se entenda um sentido a ser desvelado, mas um escritor que surge na própria escrita.

No quarto capítulo o trabalho parte para o silêncio em Clarice Lispector, mais especificamente no livro *Um sopro de vida*, obra póstuma da autora que apresenta um diálogo desarticulado entre um autor e a sua personagem. O nome do capítulo faz referência a uma enigmática frase do texto: “Há abismos de silêncio em mim” (LISPECTOR, 1999, p. 13), que fala diretamente dos conceitos discutidos nos capítulos anteriores. Neste momento, procuraremos discutir o silêncio na obra de Clarice Lispector e como ele é tratado neste livro específico. Além de designar-se como silencioso, discute a escrita, a criação poética, o além das palavras e o silêncio que ultrapassa o sujeito. O não domínio do autor em relação à sua personagem, a fragmentação na estrutura e na temporalidade do texto e a desconfiança da “cilada das palavras”, como colocado pelo personagem Autor, serão as referências para pensarmos o que excede as palavras. Sem a pretensão de interpretar ou explicar esse texto repleto de mistérios, essa parte do trabalho pretende apresentar o livro de forma que ele fale por si mesmo. E principalmente pensar a partir dele sobre o silêncio que circunda essa escrita moderna, fragmentária, “mais alusiva do que representativa”, como sugere Leyla Perrone-Moisés, e que diz mesmo quando não fala.

2. HÁ SILÊNCIOS NAS PALAVRAS

“A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.”

Roland Barthes, Aula, 1977.

“Eis tudo

Vou falar de nada.

De nada.”

Marguerite Duras, Escrever, 1994.

Existem ao menos duas dificuldades elementares para começar a discutir a relação entre silêncio e literatura. A primeira diz respeito ao próprio conceito de objeto, no sentido em que é entendido tradicionalmente pelo discurso científico e a sua aplicabilidade à obra literária. Neste discurso há uma distância entre o sujeito, que observa, e o objeto, passível de apreensão pelo conhecimento. Aqui reside a primeira dificuldade, seria possível, de alguma forma, traçar essa distância entre sujeito e objeto em se tratando de literatura? A segunda dificuldade é relativa à complexidade de apreensão do silêncio, algo que na linguagem corrente seja talvez mais fácil de entender pela negativa (ausência de palavras ou sons) do que pelo seu aspecto significante em si. Primeiramente tentarei traçar a relação do termo com a linguagem literária e com a escrita para posteriormente discutir a incidência do silêncio na obra de Clarice Lispector, mais especificamente em *Um sopro de vida*. Neste livro, o último da autora e publicado postumamente, um autor e a sua personagem, Ângela Pralini, estabelecem um diálogo em que o silêncio, a linguagem e o indizível aparecem como questões. As limitações da linguagem em fazer dizer, ao mesmo tempo em que é único recurso para tal é o ponto que movimentará esse trabalho. Colocando de outra forma: E quando as palavras faltam? Para pensar nessa questão, a opção pelo *Um sopro de vida* se deu porque já nas primeiras páginas, esse autor do enredo chama o livro de silencioso e afirma que ele “fala baixo”.

2.1 Sujeito e objeto na obra literária

Freud refere-se aos primeiros vestígios da atividade poética encontrando-os na infância: “Talvez devêssemos dizer: toda criança que brinca se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2014, p. 80).

Ele prossegue afirmando que a imitação das coisas palpáveis e visíveis do mundo feita pela criança não é muito diferente do fantasiar, que substituirá o brincar na vida adulta: “Desse modo, também o adulto, quando cessa de brincar, nada mais tem do que a imitação de objetos reais; em vez de jogar, agora ele fantasia. Constrói castelos de vento, criando o que se pode chamar de sonhar acordado” (FREUD, 2014, p. 81). Esse sonhar acordado será retomado e colocado de forma particular no texto de *Um sopro de vida*, mas, por ora, iremos nos ater à presença do sujeito na obra poética. A aproximação da criação poética do fantasiar leva ao entendimento de que o sujeito criador, de alguma forma, é o ponto de partida da obra. Não se trata de traçar uma referência autobiográfica, já que mesmo nesse caso a obra distancia-se do eu que enuncia, em prol de uma universalidade (RIVERA, 2007), mas apontar o caminho da indissociabilidade entre sujeito e objeto, no que concerne uma obra literária.

A relação do leitor com o escrito também pode ser entendida como mediada pela fantasia. Freud (2014) fala que, na irrealidade do universo poético, muitas coisas que seriam dolorosas e pouco satisfatórias na vida podem ser prazerosas para o ouvinte do poeta. E supõe que o poeta nos convida a uma posição em que seja possível desfrutar das próprias fantasias sem censura ou vergonha. De alguma forma, a apreensão da criação poética tem algo do sujeito. Ou como coloca Tânia Rivera, sobre a obra *Douleur Exquise*, da artista francesa Sophie Calle: “sua história nos é endereçada e é um convite para que se refaça a nossa” (RIVERA, 2007, p.16). Ela fala de uma questão central à arte, que é a “sua potência de convocação do sujeito”, e que no caso da obra de Calle, seria “justamente o que é mais próprio do sujeito, a sua dor” (RIVERA, 2007, p. 15).

2.2 A linguagem literária e o todo

Na edição brasileira de *O livro por vir* de Maurice Blanchot, consta a seguinte nota: “Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida foi inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”. Essa afirmação norteará a leitura de alguns fragmentos da obra do autor para tentarmos chegar a algum entendimento, por mais parcial que seja, dessa relação entre silêncio e literatura.

Neste livro, Blanchot traça a passagem da estabilidade dos clássicos para a literatura que põe a linguagem em questão, fruto de uma profunda mudança na linguagem literária a partir do século XIX. Com a obra poética de Stéphane Mallarmé, o autor fala

da literatura como uma busca obscura, que rodeia sobre si mesma: “Busca obscura, difícil e atormentada. Experiência essencialmente arriscada em que a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são questionadas e se põem em risco” (BLANCHOT, 2005, p.288). O poeta francês inaugura uma dispersão na linguagem literária, a separação da fala útil, como instrumento, da fala poética, que escapa da limitação da primeira. Blanchot diz que, menos do que o fenômeno de uma época, essa dispersão é parte da experiência literária, que “escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”. (2005, p. 300).

De um lado, a fala útil, instrumento e meio, linguagem da ação, do trabalho, da lógica e do saber, linguagem que transmite imediatamente e que, como boa ferramenta, desaparece na regularidade do uso. Do outro, a fala do poema e da literatura, nos quais falar não é um meio transitório, subordinado e usual, mas procura realizar-se numa experiência própria (BLANCHOT, 2005, p. 297).

A respeito dessa dispersão, Eleonora Frenkel comenta sobre a proposta de desoperação da linguagem, em que a literatura “se apresenta como um convite à transgressão e almeja levar a linguagem à sua ruína”. E com isso “esvazia suas possibilidades comunicativas porque rompe com as relações naturalizadas com a linguagem” (FRENKEL, 2012, p.52). O que Blanchot propõe é entendermos que a literatura começa no momento em que ela mesma vira questão. E essa literatura, que faz referência a si mesmo, é a que pergunta sobre a linguagem, é a que deixa questões em aberto. Com a contribuição de Frenkel, podemos pensar que esse movimento de desoperação implica em ampliar as possibilidades da linguagem, já que na literatura moderna ela não pretende significar. Esse rompimento das relações naturalizadas com a linguagem sai do campo da representação, na medida em que não se pretende a correspondência entre palavra e coisa. A linguagem vai além, e mesmo na sua falha, expressa. Não se trata de uma outra linguagem, é a mesma, só que desprovida de uma limitação de seu entendimento e do seu mal entendimento, como pretenderia a comunicação. Veremos mais a respeito adiante.

O trabalho literário é o da experiência, é do salto para usar um termo blanchotiano, e por consequência, não se trata de passar uma mensagem, mas do incerto, do que não se encerra, do incessante e como veremos, também do indizível. Retomemos o termo “busca obscura”. Quando estamos no campo da linguagem que não se pretende encerrar em um

sentido uno, nos deparamos com a experiência literária guiada pela busca. Não se trata de um caminho premeditado com algo implícito a dizer. A literatura nessa dimensão foge à linearidade e segue o rumo inatingível de uma origem. Blanchot sugere como resposta, para a questão a respeito do que movimenta o autor, o retorno ao ponto que enfrenta a impossibilidade, o recomeço. Aqui vale citar uma afirmação do escritor tcheco Franz Kafka apresentada por Blanchot: “Toda a minha obra é apenas um exercício”. Portanto, o que o crítico francês sugere é que uma perda está colocada desde o início. Não existe uma possibilidade de completude diante desse ponto de chegada inatingível, o que não inviabiliza a busca.

É essa aproximação da origem que torna cada vez mais ameaçadora a experiência da obra, ameaçadora para aquele que a porta, ameaçadora para a obra. Mas é também somente essa aproximação que faz da obra uma busca essencial (BLANCHOT, 2005, p. 317).

No texto *Aula*, conferência ministrada na inauguração da cadeira de semiologia literária do Colégio da França, Roland Barthes (1988) apresenta uma tirania da língua em sua obrigatoriedade de fazer falar, e coloca a literatura como única forma de trapaça diante de uma língua sem exterior. O texto apresenta três forças da literatura: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. A primeira concerne o saber presente no discurso literário. Saber esse que extrapola uma única área do conhecimento, a literatura faz “girar os saberes” sem fixá-los e com isso apresenta-se como a interseção de várias ciências. Nas palavras de Barthes: “Através da escritura, o saber reflete incessante sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (1988, p. 18). Esse conhecimento é de alguma coisa, e não alguma coisa. Ele é partitivo, incompleto. Como trapaça da língua, a literatura nega o todo.

A *Mimesis* é a força de representação. Barthes comenta que a reprodução da realidade pelas palavras é impossível e essa impossibilidade que movimenta o discurso literário. O real, pluridimensional, não pode ser representado pela linguagem, unidimensional. Mesmo assim, a literatura não quer se render e, com isso, a representação do real torna-se mais uma busca do que um fim. Para explicar essa impossibilidade, ele apresenta uma inadequação fundamental da linguagem ao real.

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente:

irrealista, ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1988, p.21).

A terceira força é quase impossível de expor sem o auxílio de uma citação do texto, tão profundamente explicativa e, ao mesmo tempo, enigmática. A *Semiosis* é o jogo com os símbolos, em vez de destruí-los, trata-se de “colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança se arrebatam, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1988, p. 27), e dessa maneira escapar do gregarismo.

Heteronímia é composta pelos radicais *heteros* (diferente) e *ònoma* (nome). Podemos supor que a heteronímia das coisas seja, mesmo que ainda sujeita a estrutura da linguagem, a mobilidade da palavra em relação ao que ela nomeia. Ainda com certo receio em ser injusta com a riqueza do termo de Barthes, entendo a *Semiosis* como a subversão da linguagem a significados rigidamente delimitados.

2.3 A quebra da estabilidade dos clássicos

Seguindo com a reflexão sobre a linguagem na literatura, partimos para *O grau zero da escrita*, onde Barthes traça a passagem da literatura como “modo de circulação socialmente privilegiado” para uma “linguagem consistente, profunda, cheia de segredos” e do escritor como “testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz” (2015, p. 8). Barthes inicia o ensaio com a distinção entre língua, estilo e escrita. A língua se refere à fala comum, está relacionada com determinado local e momento históricos. Está “aquém da literatura”. O estilo é a história do sujeito, ele nasce “do corpo e do passado” do escritor (BARTHES, 2015, p. 14). Barthes coloca cada um em dimensões opostas:

A fala tem uma estrutura horizontal, os seus segredos estão na mesma linha das suas palavras[...], na fala tudo é oferecido, destinado a uma usura imediata, e o verbo, o silêncio e seu movimento precipitam-se para um sentido abolido: é uma transferência sem rasto e sem atraso. O estilo, pelo contrário, só tem uma dimensão vertical, mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe sua opacidade a partir de uma certa experiência da matéria; o estilo é sempre uma metáfora, isto é, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor (BARTHES, 2015, p. 17).

O escritor, portanto, não tem escolha de língua ou de estilo, a primeira opera como limite inicial do possível e a segunda é o passado que o escritor carrega consigo. A escolha vem da escrita, é o que Barthes chama de identidade formal. É a maneira pela qual um escritor vai se colocar com os recursos dos quais não teve nenhum arbítrio. A escrita é uma função e o elo que liga a criação à sociedade. É a partir desse aspecto que Barthes vai marcar as transformações do século XIX na linguagem do romance.

Os métodos do romance clássico, em suma o pretérito simples e narração na terceira pessoa do singular, fabricavam o que Barthes chama de um “universo autárquico”, que se basta em si mesmo. Esses elementos eram essenciais para criar um mundo da ficção, com seus respectivos limites e dimensões. O uso do tempo passado simples era uma forma de criar uma ligação lógica dos acontecimentos, hierarquizados por ordem de importância, organizados segundo relações de causa e consequência. Com isso a realidade do romance fica una, sem a multiplicidade dos tempos vividos. Nada fica inexplicado, os elementos aparecem na narrativa com uma temporalidade que explica sua ocorrência. Barthes fala de “um mundo construído, elaborado, reduzido a linhas significativas” (2015, p. 30). O efeito é que a realidade construída no romance fica passível de ser explicada, nada é excessivo, nada é ausente: “a realidade não é nem misteriosa, nem absurda: é clara, quase familiar reunida e contida a cada momento na mão de um criador”. (BARTHES, 2015, p.31). Assim como o pretérito simples, a terceira pessoa do singular também é, na tradição clássica do romance, uma forma de segurança para a criação, do que Barthes chama de “pacto inteligível” entre a sociedade e o autor:

De qualquer maneira, ela (convenção do uso da terceira pessoa) é o signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas é também para este último o primeiro meio para manter o mundo do modo que quer (BARTHES, 2015, p. 34).

A transformação dessa estabilidade é a marca da literatura que se refere a si mesma. Não é necessariamente a extinção desses recursos, mas o desvirtuamento do seu uso, de maneira que não privilegiem a criação de um universo explicável com finalidade em si mesmo. Nessa introdução sobre linguagem literária, cabe ressaltar a ruptura da estrutura do romance clássico e a literatura que coloca a linguagem como questão. É nessa literatura que o silêncio aparece, não como indicativo da ausência de sons, mas na impossibilidade de tudo dizer. A partir de um tempo que não está passado e, por consequência, organizado e com acontecimentos logicamente em cadeia, com um

narrador que não sabe de tudo, em uma narrativa que coloca a própria palavra em questão e que eventualmente falta a correta. Estamos diante de um autor que não sabe explicar a própria obra, que os personagens não sabem sobre suas motivações nem sabem o porquê de suas ações, de uma narrativa sem começo, meio e fim. Em suma, o silêncio aparece com o inexplicável, com o não dito, com o não inteligível, com a opacidade da linguagem que trai o sujeito, na medida que não lhe permite dizer. E com isso o silêncio não é ausência, ele apenas é.

2.4 Palavra: Presença / ausência

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes ilustra a ausência da seguinte maneira:

A ausência é dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma). A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação linguística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte (BARTHES, p.29).

A imagem do jogo da criança faz referência a uma formulação de Freud (2010), a partir da observação de uma brincadeira do neto. A criança, então com 18 meses, brincava de jogar as coisas para longe. Depois, com esse carretel, o menino começou a jogá-lo para fora de sua vista, ao passo que emitia um som que Freud associou com *Fort* (longe em alemão) e puxava, pelo fio do carretel, novamente para perto de si, ao som de uma onomatopeia identificada como *Da* (aqui). Freud notou na brincadeira uma relação com a partida da mãe. Ao lançar o carretel para longe, fora do seu alcance, era simulada a partida da mãe e, ao puxá-lo na sua direção, a alegria em ter a mãe de volta. Só que, como destaca Barthes, quando o menino reproduz na brincadeira a ausência da mãe, ela se tornava “prática ativa” ou como afirma Rivera, “isso que o menino vivia traumáticamente, ele pode então, ao repeti-lo tornar dele minimamente senhor- assim como da linguagem”

(2007, p.20). O jogo é uma maneira de a criança lidar, a partir dos seus recursos, com a dureza da ausência, saindo do papel passivo para agente ativo.

A ausência está dada, a proposta de Barthes é fazer algo mesmo com a perda colocada. E é nesse ponto que autor localiza o nascimento da linguagem. Uma sugestão para entendermos a dualidade de presença e ausência da palavra é com a ideia de jogo. Interessa aqui apontar que *Spiel*, a palavra alemã para jogo, significa também apresentação teatral e atuação artística, o que aproxima o entendimento da expressão “encenação linguística” de Barthes. Uma palavra colocada em cena supõe a retirada da coisa a que ela representa. A presença da palavra é o vazio da coisa, que a representa como ausência. E o caráter repetitivo da brincadeira pode ser associado com o ritmo da linguagem, a “distorção do tempo em “vaivém””.

Na linguagem cotidiana o jogo é suprimido em prol da comunicação, diminuindo a distância entre a palavra e a coisa, enquanto na literatura “é a linguagem que se faz ambiguidade” (BLANCHOT, 1997, p. 327). Para pensar sobre essa diferença, Blanchot usa a frase “O chefe telefonou hoje”, do romance *O castelo*, de Kafka. Em um contexto corriqueiro, esse enunciado seria contaminado com o entendimento prévio da relação do funcionário com o chefe, a respectiva imagem do outro, as relações de subordinação no escritório, ... Enfim, o entendimento dessa frase não se encerra em suas palavras. Ela vai além do que contém, de acordo com a posição do sujeito. Com a linguagem literária é diferente, em primeiro lugar, porque o ponto de partida é outro. O leitor de uma narrativa ficcional fatalmente permanece ignorante ao enredo, ao mundo que conhece a partir da leitura, e não da sua vivência. Blanchot (1997) fala que, na ficção, não partimos de uma realidade dada como nossa:

Na medida em que o sentido está menos garantido, menos determinado, e a irrealidade da ficção as deixa afastadas da coisa e as coloca no limite de um mundo para sempre separado, as palavras não podem mais se contentar com o seu puro valor de sinal [...] e ao mesmo tempo ganham importância como utensílio verbal e tornam sensível, materializam o que significam.[...] Isso não quer dizer que em um romance a maneira de descrever conte mais do que o que nele se descreve, mas que os acontecimentos, os personagens, os fatos e os diálogos desse mundo irreal que é o romance tendem a ser evocados, apreendidos e realizados por palavras que, para significá-los, precisam representá-los, fazê-los serem vistos e compreendidos em sua própria realidade verbal (BLANCHOT, 1997, p. 79).

Na escrita literária, a palavra precisa fazer a coisa ausente ser vista. E é nesse sentido que ela não se basta como sinal. O ausente que ela representa é desconhecido para o leitor e a linguagem é o recurso para esse contato. Colocando de outra maneira, no campo da linguagem, o esforço é dar materialidade à ausência da coisa com a presença da palavra. E se a língua comum, corriqueira, pretende limitar esse equívoco fixando o movimento de compreensão, e dessa forma limitando tanto o entendido quanto o mal-entendido (BLANCHOT, 1997), na literatura, a ambiguidade persiste.

Blanchot diferencia a linguagem cotidiana da literária com as concepções de palavra bruta e palavra essencial. A primeira é a da comunicação diária, que serve “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT apud PIMENTEL, 2012, p.3). A sua utilidade seria justamente a de representação, entretanto contém certo engano porque supõe não haver diferença entre a palavra e a coisa que nomeia. A linguagem literária é o espaço da palavra essencial. Esta é constituída no texto e não pretende se referir à “estrutura do mundo real” (PIMENTEL, 2012, p.4). É essa ausência de correspondência que abre espaço para a ambiguidade e para a pluralidade de significações.

A linguagem literária rompe o lacre que mantém a palavra agregada ao ser para promover o caos criativo, as possíveis associações entre termos diversificados, que nunca caminham para um fim, para uma finalidade, para um objetivo, visto que, na impossibilidade de se manter no espaço literário, o saber estratificado sucumbe perante a fragmentação e a instabilidade do conjunto discursivo do espaço ficcional (PIMENTEL, 2012, p. 5).

A esse respeito, Frenkel explica: “A ideia é criar tal distância entre a palavra e o que ela nomeia que permita uma significação livre de qualquer referência concreta. O grande privilégio da linguagem não seria expressar um sentido, mas sim criá-lo”. (FRENKEL, 2012, p.52). Nesse ponto de seu artigo, a autora faz referência ao conto *Silêncio* de Clarice Lispector, em que são diferenciados dois tipos de quietude. O primeiro é o silêncio do vazio, “que não carrega lembrança de palavra” (LISPECTOR, 2016, p. 512), insuportável para o homem que só aguenta o pequeno silêncio, o segundo tipo. Deste não há escapatória, ele aparece inesperadamente, seja “depois da palavra dita”, seja “no próprio coração da palavra” (LISPECTOR, 2016, p. 514). Este, no interior da palavra,

é relacionado com a opacidade da linguagem, a desadequação ao real explicada por Barthes.

Nesse sentido, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental[...] Se toda palavra comporta uma ausência ou, se falar é substituir uma presença por uma ausência, o silêncio, como grande manifestação do nada, seria o mais alto grau dessa ausência. O silêncio está no coração da palavra. Ele é como um sopro inaudível que explicita o espaço vazio do significado que toda palavra quer ter. Ela quer significar, mas o faz sempre de modo precário. Isso abre uma daquelas zonas de indistinção nas quais opera o pensamento de Blanchot: ao mesmo tempo em que a palavra aparece como algo inapreensível, como uma “brancura vazia”, como um “envoltório de um nada”, ela é um nada extremamente fecundo, um NADA que pode ser TUDO (FRENKEL, 2012, p.48, grifo da autora).

Talvez possamos pensar o par ausência/presença da linguagem com um exemplo ainda mais elementar. Como é comum faltarem palavras que sejam fiéis a sentimentos, aparentemente inexprimíveis. E é quase irônico pensar que a linguagem, para o sujeito, é anterior aos sentimentos. Que, por mais insuficiente que sejam, as palavras são o único recurso para tentar circunscrever o que se mostra tão difícil de dizer. Podemos retomar a proposta de Barthes de fazer da linguagem uma heteronímia das coisas, retirar a utilidade das palavras para colocá-las em cena.

3. ESCRREVE-SE O QUE NÃO PODE SER DITO

“Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si”

Marguerite Duras, Escrever, 1994.

Por isso mentimos tanto, afinal. Por isso um livro é sempre o reverso de outro livro imenso e estranho. Um livro ilegítimo e genuíno que traduzimos, que traímos pelo hábito de uma prosa passável”

Alejandro Zambra, Formas de voltar para casa, 2012.

A frase que intitula esse capítulo foi retirada de uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* pela psicanalista e escritora, Catherine Millot¹. A autora fala da escrita, a qual descreve com um meio para abrir um caminho diante do que não pode ser dito. Ela coloca o ato de escrever como parte de um processo investigativo. Millot prossegue dizendo que quando escreve, não está mais presa ao sentido. Diante disso, ela conta sobre uma dificuldade de falar sobre o que escreve. Essa dificuldade também aparece no ensaio *Escrever* da romancista francesa, Marguerite Duras. Ela narra uma solidão no ato da escrita por causa dessa impossibilidade de falar sobre o que escreve. Duras diz ainda que é “o livro que avança” (1994, p. 26), afirmação que levanta questões sobre o trabalho envolvida na escrita e a voz presente no texto.

3.1 A solidão da criação

Em outra bela passagem do ensaio *Escrever*, referindo-se à escrita, Duras explica: “Portanto é sempre uma porta aberta para o abandono. Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior da sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a se pagar por ter ousado sair e gritar” (DURAS, 1994, p. 29). Ela coloca um custo subjetivo na escrita, e esse consumo de si também aparece na entrevista com Millot: “Uma vida, é isso que me custa” e também em Clarice Lispector, que diz:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse e que me faria bem, não me serve como meio de libertação (WALDMAN, 1981, p. 30)

¹ Disponível em <http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/catherine-millot-psicanalista-escritora-escreve-se-que-nao-pode-ser-dito-19201152>, acesso em 11/10/2016

Essa solidão pode ser encontrada em Blanchot como o não pertencimento “ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites” (2005, p. 17). Um desconforto em não estar no campo do evidente, do claro ou do sentido, como apontou Millot. Blanchot também discute a solidão no caráter inacabável da obra literária. Ele coloca que um escritor não sabe quando uma obra está terminada, e, que o que não foi encerrado em um livro será recomeçado em um próximo.

Podemos localizar esse sem fim da obra literária em comentários de alguns escritores. Voltando ao ensaio *Escrever*, Duras (1994) afirma o impossível de premeditar o que se escreve. Ela diz que se soubesse com antecedência sobre o que iria escrever, não o faria. Se a obra não pode ser premeditada, não se pode localizar exatamente um ponto de partida, um começo. E sem começo, como poderíamos pensar em um fim? O escritor Lourenço Mutarelli, em seu romance mais recente, *O grifo de Abdera*, conta que o seu editor chegou a afirmar que ele estava se repetindo demasiadamente em seus livros. Ele manifesta um incômodo perante esse diagnóstico, pois conta que escrever livros é a sua tentativa de refletir profundamente sobre determinado tema. E se estava se repetindo era porque ainda não havia encerrado essa reflexão. Como diz o personagem escritor do livro: “Meu editor não entende que eu recorro no assunto porque ainda não esgotei ele. Ainda estou refletindo sobre isso” (MUTARELLI, 2015, p. 52). Sobre a reiteração narrada por Mutarelli, Blanchot diz:

A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor [...] ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa (BLANCHOT, 2005, p. 15).

Não é sem receio que comparo escritores de línguas e estilos, segundo o entendimento de Barthes, tão distintos. Entretanto, não deixa de ser peculiar constatar como observações semelhantes aparecem na reflexão sobre o ato da escrita. Entendendo-a como veículo de investigação, como colocam Millot e Mutarelli, a primeira faz ainda um comentário, na entrevista, sobre essa característica imprevisível da obra literária: “Tenho uma questão, não sei onde ela me leva, mas avanço nela escrevendo. A escrita produz algo de novo. Começamos um texto e vemos onde ele nos leva”.

3.2 Fala incessante e a autoridade do silêncio

Seria o silenciar oposto ao escrever? Duras aponta o calar-se como uma contradição elementar do processo de escrita. Em suas palavras: “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho. É muitas vezes o repouso de um escritor, e ele tem muito a ouvir” (DURAS, 1994, p. 26). Mais uma vez o silêncio aparece na literatura, desta vez no ato de escrever. Em Blanchot, encontramos a seguinte definição da escrita: “fazer-se eco do que não pode parar de falar” (2005, p.18) e de uma necessidade da imposição do silêncio.

Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundamente falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (BLANCHOT, 2005, p. 18).

Antes de entrar neste apagamento de quem escreve, vamos nos deter nesse “calar-se”, também apontado por Duras. Blanchot diz sobre uma fala incessante e uma decisão. Confesso ainda sentir profunda dificuldade no entendimento de uma afirmação tão enigmática, mas ela começou a se esboçar com mais clareza justamente no momento em que comecei, com alguma relutância, a escrever essas palavras. Escrever é um movimento de corte, é decidir o que fica e o que não chega a se converter em texto. É um dilema que só aparece no ato da escrita, não é premeditado. A imposição do silêncio talvez diga sobre esse corte necessário, e com isso deparar-se com a crueza da linguagem, a insuficiência do sentido e com a crueldade das palavras que teimam tanto em sair da cabeça e se materializarem no papel. O que está em questão é o silêncio de si, a escrita “apesar do desespero. Não com o desespero” (DURAS, 19994, p. 26). Como resposta para a pergunta sobre a origem da autenticidade de uma obra, Blanchot sugere a seguinte resposta:

Não o estilo, nem o interesse, nem a qualidade da linguagem mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo e sem fim (BLANCHOT, 2005, p. 18).

A marca do sujeito está presente nesse ponto de corte, nessa ruptura imposta pelo silêncio, pela escolha e com isso, a perda. Essa perda pode ser entendida também no par ausência/presença da palavra. Em primeira instância porque o objeto nomeado está perdido. Em segundo porque podemos aproximá-la do desejo impossível do real mencionado por Barthes no texto de *Aula*. Podemos articular essa perda, de alguma forma, com o ato da escrita? O poeta alemão Rainer Maria Rilke, em *Cartas a um jovem poeta*, sugere que o aspirante a escritor deva se perguntar sobre a necessidade de escrever. Longe de encerrar a pergunta, a proposta de Rilke faz pensar sobre assumir uma responsabilidade diante do que impele a escrita, e levanta a questão sobre a relação dessa perda envolvida na imposição do silêncio e o precisar escrever colocado pelo poeta.

Volte para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa da madrugada: *preciso* escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples “Preciso”, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso (RILKE, 2006 p. 25, grifo do autor).

Colocando a escrita dessa forma, como imposição do silêncio à fala incessante, não podemos entendê-la como um conjunto de técnicas. Cabe colocar, nesse ponto, uma terceira dificuldade da pesquisa. Desde o início apresentei a problemática de colocar a literatura como objeto científico, e se até aqui falamos da extrapolação do sentido da linguagem literária moderna, nos deparamos com uma outra questão. Como abordar a fragmentação, a *heteronímia das coisas*, o silêncio das palavras, com um discurso que não pode oscilar para fora da região do entendimento? Como se pretender certa nos conceitos que busco explorar se eles dizem respeito justamente à ambiguidade das palavras? Ainda longe de responder a essas perguntas, essas dificuldades devem me acompanhar até a conclusão desse trabalho.

3.3 Do Eu ao Ele

Em uma passagem de *O espaço Literário*, Blanchot menciona uma afirmação de Kafka referente à sua entrada na literatura. Ela só teria sido possível no momento que o escritor substitui o Eu pelo Ele (2005, p. 17). Aqui entramos em um conceito do autor

bastante enigmático, o neutro, que diz respeito ao afastamento de si no trabalho da escrita. Esse fora de si é a passagem do Eu a um Ele imaginário, sem rosto, a um ninguém. Sobre o conceito de neutro de Blanchot, Tatiana Salem Levy fala que:

Esse ele narrativo destitui-se de toda a subjetividade, mas também de toda objetividade, insere-se no campo do desconhecido, onde de nada adiantam nossos valores tidos como certos e universais. Entrar em contato com o neutro é abrir-se para a experiência com o fora. É deixar-se levar pelo Outro: o Diferente, o Desconhecido, o Estrangeiro (LEVY, 2011, p.45).

No segundo capítulo desse trabalho consta a colocação de Freud relacionando a criação poética com o fantasiar, e as fantasias do sujeito foram colocadas como ponto de partida da obra artística. E nessa passagem nos encontramos com a conceituação de que a escrita seria a destituição da subjetividade, bem como da objetividade. Propomos ficar com a ideia do desconhecido e sugerir um outro caminho para o entendimento do afastamento de si. Juliana Castro e Anna Carolina Lo Bianco (2008) aproximam a escrita poética da elaboração analítica, no sentido em que ambas proporcionam o encontro com o desconhecido do sujeito. Ora, o sujeito na psicanálise não é o sujeito cartesiano do “penso, logo existo”. Trata-se de um sujeito descentrado, cindido, que não tem acesso à totalidade do que lhe afeta. Esse empréstimo de conceitos de outras áreas do conhecimento não é feito sem receio, mas, por outro lado, se apresentamos a incapacidade da linguagem em falar do todo, como não colocar uma incapacidade também do sujeito em ser totalidade?

Com o auxílio de passagens de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, as autoras falam sobre o estranhamento do escritor ao ler as palavras escritas por ele mesmo. Como discutimos anteriormente, também é colocado no artigo que não existe a possibilidade de premeditação na escrita, “posto que não há um eu da vontade ou da intenção” (CASTRO & LO BIANCO, 2008). E diante da falta de intenção da escrita, o resultado pode ser surpreendente para o próprio autor.

Logo, não só o seu leitor, mas ele próprio é surpreendido pela novidade do seu escrito, isto é, o escritor, então na posição de leitor, pode experimentar um sentimento de estranheza diante de seu próprio texto. Em seu processo criativo, o artista se experimenta como exterior a si, ele “desaparece nas tão suas lembranças” - o que vem de dentro e é tão seu é, ao mesmo tempo, uma novidade para ele -, há uma submissão ao saber que o sabe, no seu ato. Ou se rende à música que o compõe, como

diz Zeca Pagodinho, não é ele que faz a música, "ela é que vem"(CASTRO & LO BIANCO, 2008).

Essa música que vem de Zeca Pagodinho não tem como não remeter ao “livro que avança” de Duras. Mais uma vez, fica certa reserva em traçar comparações descabidas, mas esses encontros sobre a fala do processo criativo não deixam de ser peculiares. Sobre o exterior a si, as autoras o colocam como algo que é “tão seu” e ao mesmo tempo uma novidade. A passagem do Eu ao Ele pode ser entendida como a ausência de subjetividade na medida em que não temos como pressuposto uma substância centrada passível de apreensão. Seguimos no sentido de uma conceituação de sujeito que não exclui esse fora de si. É justamente aqui que reside a aproximação da escrita poética e da elaboração analítica. Nessas duas circunstâncias, a palavra é o recurso para colocar em cena o que não pode ser dito de outra maneira. E também é o encontro do sujeito com o que lhe é estranho, sendo ainda assim parte dele. Não é incomum, no processo de análise, elaborar algo e logo em seguida sentir certo estranhamento com o que foi dito. Estranhamento do escritor, enquanto leitor de sua própria obra.

Esse estranhamento, a decepção testemunhada pelos escritores ao relerem seus livros, achá-los ruins e cheios de defeitos, ao se colocarem na posição de leitor, implica a angústia do reconhecimento do estranho a si próprio e que é também seu. Como já vimos, isso é semelhante ao que ocorre no processo analítico, no estranhamento do sujeito quando se coloca numa posição de poder escutar sua fala, no estranhamento do que é tão seu, sua própria fala (CASTRO & LO BIANCO, 2008).

Nesse estranho estão “os traços deixados por sua fala no papel” (CASTRO & LO BIANCO, 2008) que desvelam o escritor. Portanto esse estrangeiro pode ser entendido ainda como quem escreve. Neste artigo, é citado o seguinte trecho de Guimarães Rosa: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das ideias [...] Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa tradução (ROSA apud CASTRO & LO BIANCO, 2008). A tradução também aparece em um excerto de Clarice Lispector: “Precisarei com esforço traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (LISPECTOR apud CASTRO & LO BIANCO, 2008). A tradução proposta não é de uma língua para outra, tampouco pretende garantir a fidelidade de sentido. A escrita seria “a própria tentativa de tradução

de um indizível” (CASTRO & LO BIANCO, 2008). O próprio escritor não sabe dizer o que seria esse “alto original”, ele está confrontado com o desconhecido. De uma certa maneira, o traduzir pode ser entendido como o esforço de trazer esse desconhecido à tona e por meio da linguagem fazer algo com ele. Esse indizível talvez pode ser entendido como a desadequação da linguagem ao real, mencionada por Barthes. E mesmo apontando a falha da linguagem, ela é o único recurso para elaboração desse desconhecido que excede a palavra.

Cabe sinalizar outro ponto de encontro entre a escrita poética e a elaboração analítica. Esse indizível, até por causa da sua estranheza perante a linguagem, não aparece sem disfarce. Mais uma vez, não estamos falando de uma capacidade comunicativa de uma obra literária. O que não se pode dizer não pode ser colocado sem buracos de sentido. A literatura que coloca a si mesma em questão, como apresentamos anteriormente, não deixa de dizer sobre esse engano. Aqui podemos voltar à ideia de Barthes de que a literatura é uma maneira de trapaça com a língua. Sobre esses disfarces, Castro e Lo Bianco colocam:

A passagem do incomunicável, que não deveu caber nos disfarces dos vocábulos, não é sem essa mentira do disfarce. Não que se faça de uma forma "mentirosa", para trapacear. É que não se pode dizer sem esse engano, não é sem a mentira, que, de certa forma, seria até uma ferramenta para veicular o que não pode ser dito de outro modo, pois não é da ordem do dizível. Lispector (1998) assegura que não poderia dizer sem que a palavra mentisse por ela (CASTRO & LO BIANCO, 2008).

Duras afirma, sobre o escrever, que “ninguém pode” e mesmo assim “se escreve”. Em seguida fala: “É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada” (1994, p. 47). Ainda com o auxílio do artigo, podemos pensar que essa incapacidade de escrever de que Duras fala, é algo próximo à constatação de que não existe um “eu de vontade” ou que não existe uma intenção de escrita, ela se dá. É interessante notar, mesmo que de maneira distinta, a escritora também formula, de certa forma, sobre esse sujeito cindido. Ela articula o desconhecido dentro do sujeito.

Esse Ele pode ser entendido como um outro, dentro do próprio Eu. E diante dos conceitos apresentados, talvez seja a autoridade do silêncio perante a fala incessante que possibilita essa saída do Eu, mais resistente, para um Ele, desconhecido, que permite algo de outro surgir em meio a disfarces. E essa passagem pode acontecer mesmo quando é a

própria vida do autor que está sendo escrita. No posfácio do romance *O amante* de Marguerite Duras, Leyla Perrone- Moisés fala sobre como fatos e personagens verídicos são transfigurados e transcendidos na escrita. A escritora, no início do romance, fala que a história da sua vida não existe: “Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha” (DURAS, 2012, p, 10). Sobre esse trecho, Leyla Perrone-Moisés explica que: “Se as sucessivas histórias narradas por ela não têm centro, nem linha, possuem entretanto uma origem única. É da experiência de infância e adolescência que decorre toda a sua obra, e até mesmo o fato de ter escrito uma obra” (2012, p. 106).

Se a origem da obra de Duras é a sua vivência da infância e da adolescência, como entender essa passagem do Eu ao Ele, quando a vida do escritor está na narrativa? A resposta pode ser sugerida nessa transfiguração. Inicialmente podemos colocar que qualquer história de infância conterà algo de ficção. Na reconstituição de algo passado, existe um recorte que, de certa maneira, ordena as marcas, os traços que serão entendidos a partir de algo criado pelo sujeito e que preenche os vazios do esquecimento. Nesse caso específico, todo um jogo narrativo despe o que de fato teria acontecido para dizer algo além. O escrito ultrapassa a lembrança para contar sobre esse desconhecido.

O romance começa e termina na primeira pessoa, a da protagonista já idosa, escritora consagrada e alcoólatra. Mas ao longo do livro, o foco narrativo desliza sutilmente da primeira pessoa (a da velha que se lembra) à terceira, “*la petite*”, a menina transformada em uma imagem [...] Todas as falhas da memória são preenchidas por certezas fictícias (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 107).

Essa menina que vira imagem talvez possa ser entendida como a passagem do Eu ao Ele. Nesse romance, a narradora é as duas coisas. A velha que se lembra, e a menina que criou para falar de algo que lhe marca. Mas a menina está perdida, no tempo, nas lembranças. A sua transformação em uma imagem já é um afastamento.

Mesmo que o neutro ainda fique como enigma, acredito que aqui os pontos levantados começam a se ligar de maneira mais clara. A linguagem não dá conta de abarcar a totalidade do sujeito, que não pode ser entendido como todo, até porque o desconhecido o habita. Na escrita não se trata de coesão, de sentido e em determinado momento, a literatura como construção autárquica dá espaço à escrita que coloca a linguagem como questão. Colocado de outra maneira, a literatura passa a falar sobre o que a linguagem não dá conta, o indizível. E como trazer à tona o que não pode ser dito

no campo do sentido? Como se faz possível falar sobre o que se escreve se esse ato justamente tenta circunscrever o que falta à palavra?

Perante esse estrangeiro colocado na literatura cabe outra observação de natureza metodológica. As referências literárias e a obra de Clarice Lispector não estão aqui para serem esclarecidas ou compreendidas. Não cabe elucidar esse desconhecido, ou interpretá-lo para chegar por trás do que foi escrito. São meios para chegar ao silêncio que ajudam no caminho para discutir sobre o que não pode ser dito, sobre o silêncio “no coração da palavra”. Afinal, como colocado por Barthes, a literatura sabe de alguma coisa.

3.4 O autor e o escritor moderno

Ainda sobre a obra de Duras, Perrone-Moisés fala que o estilo da autora representa aquilo que foi teorizado nos anos 1960 e 1970 com o nome de *écriture*: “escrita de alta modernidade, poética, experimental, musical, fragmentária, mais alusiva do que representativa” (2012, p. 104). É dessa literatura que falamos até então, sem centro, “busca obscura” de uma origem inexistente. Chegando a hora de discutir a autoria do escrito e com essa fala de Perrone-Moisés, sendo ela “fragmentária, mais alusiva do que representativa”, sendo ela fruto da transição do Eu ao Ele, de quem é a voz do texto?

Essa pergunta foi colocada por Barthes no ensaio *A morte do Autor*. A partir de uma novela de Balzac, Barthes questiona de quem é a voz do texto, da heroína da história? Do indivíduo Balzac? Da sabedoria universal? A resposta sugerida é que essa voz está perdida. Não é o autor que fala no texto. No campo da *écriture*, não se trata de explicar uma obra a partir da biografia do autor. Tendo ela esse poder de alusão, extrapolando um único sentido pré-determinado, estando a linguagem em questão, é a obra que fala. Não o autor.

A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfazimento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 2004, p. 65).

Seguindo a nossa discussão anterior, podemos sugerir uma crítica de Barthes à ideia da unidade do *Autor*. A letra maiúscula usada no ensaio pode sinalizar o questionamento ao entendimento do autor como entidade, com o prestígio que se espera dessa figura e do domínio perante sua criação. A relação determinista entre vida e obra não inclui o desconhecido do Eu, o estrangeiro. A autoridade do *Autor* vem justamente do poder de afirmação de sua escrita.

Voltemos então à origem do *Autor* para em seguida discutir a sua morte. Barthes localiza o *Autor* como um personagem moderno, que pode ser entendido historicamente como reflexo da sociedade “na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo” (2004, p. 66). Barthes (2004) fala de uma tirania na centralização do *Autor* localizando-a nos manuais de literatura, nas biografias de escritores, em entrevistas, e na própria consciência dos literatos. A concepção do artista como resultado de sua história, longe de levar em consideração a singularidade da constituição do sujeito escritor, estabelece uma causalidade explicativa, quase que científica, da obra de arte. E também simplifica a produção subjetiva em confiança.

A imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o Autor, que nos entregasse a sua confiança (BARTHES, 2004, p. 66).

O ponto de inflexão apontado anteriormente para discutir a quebra de estabilidade dos clássicos é o mesmo neste ensaio. Barthes fala que Mallarmé, ao colocar a linguagem em questão, retira essa autoridade do *Autor*. Não é mais ele quem fala, é a linguagem, com seus furos e falhas. O papel do *Autor* é suprimido “em proveito da escrita” (2004, p. 67). A distinção entre ele e o escritor moderno reside no papel da linguagem e na pretensão de sentido. Enquanto o primeiro antecede a obra, no sentido que seriam suas experiências, suas dores, suas angústias que moldariam o que escreve, o segundo surge com o texto, na medida em que ele é escrito.

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e a Autor colocam-se a si próprios numa

mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 68).

A passagem do posfácio do *O Amante* fala de uma origem comum na obra de Duras. E mesmo assim esse livro é definitivo no campo da *écriture*, sem que, de maneira nenhuma, esses dois aspectos discordem. A vida de Duras não antecede a obra, a transfiguração, a transformação em imagem aparecem na escrita. Lembremos do disfarce que o indizível carrega, lembremos da proposta de trapaça da língua da literatura. Se estamos no campo do engano, como pensar em sentido? Não se trata de negar a influência da biografia do autor para a obra, mas também não é o caso de traçar uma relação de causalidade. A nossa apresentação das fantasias do sujeito como ponto de partida e a aceção de estilo para Barthes colocam o que o autor carrega consigo em questão. Entretanto seria no texto que ele surge, e não antes dele. A escrita é a possibilidade do estranho desse sujeito surgir.

Segundo Barthes, o *Autor* de um texto é a sua garantia de segurança, pois residiria nele o segredo do escrito, um significado possível que deveria ser decifrado. Com o escritor moderno, não há essa segurança. Não há o que ser entendido além da linguagem, retira-se a literatura do campo do sentido, ela deixa de ser passível de compreensão. E não se supõe que o escritor moderno tenha domínio sobre o que escreveu, “uma vez que a obra, o que se entende por literatura, não lhe pertence de fato, pois ela está num nível muito maior do que a compreensão humana pode conjecturar”. (PIMENTEL, 2012, p. 8). Barthes fala de uma libertação nesse movimento, já que “recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei”. (2004, p. 70).

Uma vez o Autor afastado, a pretensão de decifrar um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é explicado, o crítico venceu.[...] Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, apanhada [...] em todas as suas

fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo, o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido (BARTHES, 2004, p. 69).

O papel do leitor também é transformado com o escritor moderno. Barthes encerra esse ensaio com a seguinte frase: “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (2004, p. 69). Aqui a construção do texto é deslocada da origem para o destino. Diante da multiplicidade decorrente da quebra de estabilidade e da “isenção sistemática de sentido” (2004, p. 69), cabe ao leitor juntar os pedaços e construir algo. Sem um sentido único, não há leitura única. Perrone-Moisés sugere que a leitura deve ser um ofício tão ativo quanto o do escritor: “Nesse processo, o escritor é o desencadeador, mas não o dono absoluto como certo romantismo remanescente quer fazer crer” (1984, p. 108). A leitura, portanto, pode ser entendida como uma verdadeira operação, como uma nova reconstrução dos fragmentos colocados no texto.

4. ABISMOS DE SILÊNCIO

E como é que eu posso fazer de mim uma palavra?

Clarice Lispector, Cartas a Hermengrado, 2016.

Qual é palavra que representa o “desconhecido” que sentimos em nós mesmos?

Clarice Lispector, Um sopro de vida, 1999.

Em *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld apresenta o conceito de desrealização, termo “que se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica ou sensível” (ROSENFELD, 2015, p. 76). Ele supõe um movimento semelhante na literatura, na medida que tanto o tempo quanto a distância entre narrador e personagem são quebrados. Com isso, perde-se nitidez de contorno da estrutura da narrativa, bem como dos personagens: “Quanto mais o narrador se envolve na situação através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 2015, p. 92). É diante dessa opacidade do mundo narrado, e da suposição da recusa da reprodução da realidade empírica, até porque como veremos adiante em *Um sopro de vida* o jogo que se coloca é a apreensão do mundo por meio do sonho acordado, que a linguagem é tida com desconfiança, que no texto literário coloca-se a falta de nitidez da linguagem. Junto com a queda da onisciência narrativa, temos também a quebra da concepção de indivíduo (não divisível) da literatura realista, Maria Lúcia Homem diz que:

Não se sustenta mais a ideia estabelecida de um sujeito consciente e mestre de sua pena que pode observar o mundo ao seu redor e, a partir disso, discorrer por meio da palavra escrita – com domínio sobre ela assim como sobre o lugar do qual enuncia – sobre o vivido e o observado. Nem o sujeito é um ser racional, coeso e observador imparcial do mundo a sua volta, nem a linguagem de que se serve é transparente e móvel fiel de suas intenções: o sujeito é traído pelos órgãos dos sentidos, pelas emoções, pela própria razão; o sujeito é traído pela palavra, pela linguagem, que lhe escapa diversa do pretendido, que não se adapta à forma que desejaria impor-lhe. Enfim, a voz narrativa exteriorizada e espectadora não pode mais subsistir, a linguagem cristalina através da qual se vislumbra o mundo está em crise, fracassa (em seu sentido etimológico, de ‘fracionar’, ‘dividir’) e vive seu drama (HOMEM, 2012, p. 65).

4.1 O silêncio segundo C. L.

Clarice Lispector estreia na literatura aos 17 anos, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1944. O livro foi bem recebido pela crítica, que destacou a inovação da autora no cenário da literatura brasileira. O crítico Antônio Candido escreveu que o romance “é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios poucos explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios” (WALDMAN, 1981, p. 20). Houve, entretanto, quem recebeu a obra com certo estranhamento. O crítico Álvaro Lins, mesmo reconhecendo o ineditismo da escrita de Clarice, descreveu o romance como inacabado. Sobre esse comentário, Berta Waldman fala que essa característica não é necessariamente um defeito, e que o estranhamento decorre justamente do rompimento de Clarice, já nesse primeiro momento, com o realismo literário em voga no Brasil.

Na verdade o que Álvaro Lins aponta como defeito na obra de Clarice Lispector, deve ser visto como qualidade. Realmente, o romance não tem um enredo fechado. Ocorre que um romance novo, como o próprio crítico classifica se situa fora do modelo tradicional, recusando uma trama com início meio e fim. Em vez de linearidade, a autora oferece a descontinuidade. Em vez da narrativa em sequência de acontecimentos (fábula), a autora revela a construção desses mesmos acontecimentos (trama) (WALDMAN, 1981, p. 23).

Clarice começa a sua obra literária como uma escritora moderna. Desde o seu primeiro romance está colocada a fragmentação da estrutura e a ruptura da linearidade. Essa introdução sobre a escrita da autora propõe localizá-la nesse movimento de dispersão da linguagem que discutimos nos capítulos anteriores. Na literatura brasileira essa passagem é marcada após o realismo / naturalismo “desdobrar-se internamente e a questionar, num movimento auto reflexivo, a sua natureza enquanto gênero” (WALDMAN, 1981, p. 33). Essa fragmentação inicial será ainda mais acentuada em seus últimos romances: *A paixão segundo GH*, *Água Viva*, *A hora da estrela* e o objeto de estudo desse trabalho, *Um sopro de vida*, quando a autora “abandona, de maneira radical, o suporte de um enredo, de uma narrativa” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 201).

Na breve biografia feita por Berta Waldman, *A paixão segundo C.L.*, o processo de escrita de Clarice é exposto de maneira semelhante à forma sustentada por Barthes, quando fala que o escritor moderno surge junto com o texto e remete também ao caráter interminável da obra descrito por Blanchot:

Conta a sua amiga Olga Borelli que Clarice jamais soube o começo-meio-fim mesmo de seu menor conto. Seu processo consistia em não se intrometer no que o texto lhe exigia. A informação somente confirma um modo de ser da escritura de Clarice, que cerca, tateia, chama à tona o que ela própria desconhece (WALDMAN, 1981, p. 43).

O inacabável ressaltado nesse trecho é particularmente interessante no que tange o livro *Um sopro de vida*. Isto porque a criação do personagem Autor da narrativa chama-se Ângela Pralini. O mesmo nome de uma personagem do conto *A partida do trem*, do livro *Onde estiveste de noite*, de 1974, quatro anos antes da publicação póstuma de *Um sopro de vida*. Nesta curta narrativa, Ângela Pralini está a caminho de um sítio de familiares após o término de um relacionamento. Não parece existir nenhuma correspondência direta entre a narrativa do conto e a do romance, mas não deixa de ser relevante indicar a recorrência dessa personagem em diferentes textos da autora, ainda mais se considerarmos que Ângela, em *Um sopro de vida*, é uma personagem criada por um Autor personagem, e que no conto sua condição de criação não é claramente denunciada ao leitor. O motivo da reaparição de Ângela ficará como enigma, mas ela nos serve para pensar sobre a discutida impossibilidade de conclusão e a escrita de Clarice. Waldman (1998) nota que a obra da escritora opera na verticalidade, na medida que seus textos são marcados por reiteraões e “não podendo, por isso, ser divididos em fases, numa perspectiva de progressão” (1998, p.285).

Seus textos parecem contar sempre a mesma história [...] O que os move é uma compulsão que os faz dobrar sobre si mesmos, numa tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito. Nesse sentido, a obra de C.L. pode ser vista como inconclusa, mancando, antes de tudo, uma busca de algo a que não se chega (WALDMAN, 1998, p. 285).

Além da recorrência da personagem, esse caráter vertical da obra pode nos auxiliar na reflexão sobre o silêncio segundo Clarice. Waldman sustenta que ele “vai-se elaborando paulatinamente à sombra da palavra” na escrita de Clarice (1998, p. 284). Tanto como um tema que rodeia seus personagens, quanto nas tentativas dos personagens de contorná-lo, o silêncio está nas diversas modalidades de texto da autora. Já citamos anteriormente o conto que leva exatamente esse título e conta sobre um silêncio da ordem do inexplicável, e, um outro no “coração das palavras”. Waldman afirma que na escritura de Clarice “há sempre um resto, que não se presentifica, deixando preservado uma área de silêncio que, no entanto, significa” (1998, p. 292).

Então, a escritura de Clarice não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência (WALDMAN, 1998, p. 293).

Essa ausência, que ainda assim significa, pode ser lida a partir da concepção de silêncio fundador apresentada por Eni Orlandi, em *As formas do silêncio*. A designação de fundador diz respeito justamente à incompletude como aspecto fundamental do funcionamento da linguagem e também como possibilidade de maior amplitude significativa.

Todo o dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (sua migração), a vontade de ‘um’ (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo do seu funcionamento (ORLANDI, 1992, p. 13).

Na obra de Clarice, o silêncio é colocado com a palavra, com a inscrição de uma ausência, como apontou Waldman. É menos uma explicação sobre o silêncio em si, ou a sua designação em palavras do que a sua relação com a palavra. De outro modo, a proposta é pensar como o silêncio aparece a partir da fragmentação da narrativa, como ele surge diante do que resiste à linguagem, ou ainda, como coloca Homem, o silêncio “como limite estrutural da linguagem”. Ela diz: “A questão não é tanto de ter uma palavra para apontar o silêncio, mas sim a de que, sem a palavra, não haveria a sua ausência” (2012, p. 35).

4.2 *Um sopro de vida* – O livro que “fala baixo”

Logo nas primeiras páginas, o leitor de *Um sopro de vida* é avisado sobre o caráter descontínuo do livro:

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela [...] O que escrevo aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (LISPECTOR, 1999. p. 20).

Algo de muito forte aparece nesse trecho com a imagem “dos restos de uma demolição de alma”, dos cortes de uma realidade que escapa e das ruínas. Podemos pensar quase como uma sugestão de leitura desse livro, já que logo de início nos é negada qualquer possibilidade de unidade. Trata-se de um trabalho de leitura que não priorize a localização de um sentido, mas a constituição de algo a partir dessas ruínas. Refletindo sobre a identificação da voz do texto, Castro e Lo Bianco (2009) sugerem uma leitura que se baseie na identificação de “traços específicos, sem buscar compreendê-los cedo demais, uma leitura que não implica competência linguística e na qual está em jogo a posição do sujeito em relação à sua própria linguagem” (2009, p.91). Dessa maneira, já de antemão temos que supor um trabalho de leitura nesse texto, que busque pensa-lo com a sua fragmentação, e na articulação dessas ruínas, sem desconsiderar suas barreiras de compreensão. Até porque acreditamos que as dificuldades de compreensão não deixam de falar sobre o que resiste à linguagem. Portanto, nesta parte priorizaremos os temas que reincidem no texto, e principalmente a apresentação das reflexões da escritora sobre o que discutimos nos capítulos anteriores, o silêncio nas palavras e da escrita.

Encontramos essa fragmentação, da qual o Autor nos alerta, também na descrição da estrutura do texto com a figura de uma cobra que come o próprio rabo, já que “o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo” (LISPECTOR, 1999, p.19). Esse trecho coloca a temporalidade do escrito em questão. Essa escrita só reconhecida em um tempo posterior refere-se ao que psicanálise considera o futuro anterior (CASTRO & LO BIANCO, 2009): “Trata-se de um tempo paradoxal sobre cujas cenas apenas depois de acontecidas reconhecemos que terão ocorrido desde o início” (2009, p.93). Voltemos a enfatizar a ideia das ruínas e do trabalho de leitura envolvido. Com a escrita se chega a algum lugar que será percebido só depois, algo de outro surge com a articulação desses restos descontínuos.

Outras questões surgem referentes à temporalidade. Lucia Castelo Branco, sobre uma das epígrafes do livro, uma parte do *Gênesis* que diz: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se ser vivente”, faz uma referência direta ao título do livro, marcando um contraponto no sentido de destacar o movimento da narrativa sem que seja possível delimitar uma origem:

Entretanto, esse sopro de vida fundador, originário, produtor de novas palavras e novos sentidos, não se demarca nesse texto de Clarice, como a origem, a fundação, a matriz, como poderia sugerir uma leitura apressada do *Gênesis*, cuidadosamente escolhido para a epígrafe [...] O

sopro de vida é antes o que não começa pelo princípio, mas o meio, antes o que não começa pelo dentro, mas pelo fora (o “fora de si”, o “exterior), o que faz do texto uma escrita em constante processo, em incessante movimento, o que não para de soprar e sussurrar estranhos sentidos, inesperados nadas na orelha do leitor (CASTELO BRANCO, 2004, p. 213).

O texto também parece marcar temporalidades distintas, algo como uma separação entre a passagem do tempo e o tempo de escrever. Na primeira das quatro partes do livro, algo próximo de um prefácio que introduz a discussão sobre a escrita (HOMEM, 2012), é proposta outra concepção de tempo, que não o cronológico. O Autor nos diz:

Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a ideia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe tempo. Noite e dia são contraditórios porque são o tempo e o tempo não se divide. De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje (LISPECTOR, 1999, p. 14).

Mesmo o imediato do “hoje é hoje” não é uno, já que em seguida o Autor diz que o instante mesmo já é fragmentado. E esse tempo particular envolvido na escrita é explicado com os seguintes trechos: “Minha vida é um único dia. E assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem” (1999, p. 18) ou “tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito e lido” (1999, p.20). Essa fragmentação temporal pode ser colocada à luz da contribuição da teoria literária. A ausência da demarcação nítida entre passado, presente e futuro é destacada por Rosenfeld como uma das marcas do romance moderno. Ele aponta a quebra da linearidade cronológica com uma frase da romancista inglesa Virginia Woolf: “a discrepância do tempo do relógio e do tempo da mente”. Essa quebra, segundo Rosenfeld, tem profundas implicações para o romance, não apenas figurando como tema, mas também alterando a estrutura do escrito.

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua plena atualidade, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência de acontecimentos (ROSENFELD, 1996, p.84).

No caso do texto de *Um sopro de vida*, notamos essa “plena atualidade” no processo de escrita, e seus respectivos dilemas que tematizam o romance. O ato de

escrever é enunciado e logo é seguido de certa reserva com as palavras: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados” ou em outro trecho, “Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no fundo do poço” (LISPECTOR, 1999 p.15). Esses trechos dialogam com a ideia de Barthes sobre um escritor que surge com o texto e a com a nossa reflexão sobre o desconhecido que aparece na escrita, bem como os limites de simbolização da linguagem. Com suas particularidades, o texto nos diz sobre algo da escrita que não está no campo da intenção, e principalmente sobre a falta de limpidez da linguagem, ao passo que o próprio escritor se confronta com a “cilada das palavras”. Palavras que escondem outras por trás, ou que retomando a ideia de Blanchot, por não fixarem a significação, tem suas possibilidades ampliadas.

A escrita tem um movimento complexo de aproximação e distanciamento do eu. No excerto “Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? [...] é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer da árvore da vida- é por isso que luto para alcançar” (LISPECTOR, 1999, p.15) e em um posterior: “Solto minhas amarras: mato o que me perturba e o bom e ruim me perturbam, e vou definitivamente ao encontro de um mundo que está dentro de mim, eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (LISPECTOR, 1999, p. 17), a aproximação do eu é marcada por um simultâneo distanciamento, na medida que essa imersão tem como consequência se livrar do peso de ser. E o que segue dessas reflexões são as constatações desse narrador de que ele tem que criar uma personagem como modo de salvação:

O resultado disso tudo é que eu vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro caminho de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? (LISPECTOR, 1999, p. 19).

Com esses fragmentos podemos sugerir um diálogo com a passagem do Eu ao Ele, como proposta por Blanchot, não só com a escrita em si, mas como dita pelo romance. Esse neutro pode ser pensando em níveis, não só o *Um sopro de vida* como um todo, mas como o movimento da própria narrativa, em que o narrador se depara com a necessidade de criar uma personagem, e assim se confrontar com um estranho dele mesmo. Aqui já é

esboçado um distanciamento desse autor com o que virá a ser sua criação, ou para usar as palavras do Autor: “Ao escrevê-lo não me conheço, eu esqueço de mim” (LISPECTOR, 1999, p. 20). E um dos aspectos que tornam a investigação sobre *Um sopro de vida* mais instigante é esse jogo de criação. Se de início a proposta era pensar a linguagem e a escrita, aqui é como se pudéssemos ver de perto como esta criação literária se dá. Esse caminho do Eu ao Ele é marcado Lucia Castelo Branco da seguinte forma:

Ora sabemos o quanto a escrita de Clarice Lispector produz, em si mesma (e também naquele que a lê) essa conversão de um certo “Eu” em um “Ele sem rosto”. Basta uma breve leitura do seu livro póstumo *Um sopro de vida* para que o processo se verifique: por meio de um suposto desdobramento daquele que é nomeado o “Autor” em sua “personagem” “Ângela”, opera-se essa passagem do “Eu” ao “Ele”. E aí, sabemos, já não se sustentam as tradicionais categorias de “personagem”, “autor” e mesmo de “voz narrativa”, pois o que dá a ler é a escrita mesma, aberta a seu exterior, em seu silêncio, em sua “solidão essencial” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 205).

4.3 A escrita e o sonhar acordado

A segunda e a terceira parte do livro trazem a ideia do sonhar acordado e com isso uma discussão (ou, para usar as palavras do Autor, uma meditação) sobre o caráter inapreensível da realidade. E com isso somos apresentados ao processo de escrita desse enigmático texto. No capítulo *Sonhar acordado é o que é a realidade* é retomada a criação de Ângela. O narrador afirma: “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma pessoa que não eu” (LISPECTOR, 1999, p. 27). Já é de chamar a atenção a aparente falta de coesão entre a nitidez do sonho e seu caráter inexplicável. Aqui talvez o texto já comece a sussurrar para o leitor algo da ordem do impossível da realidade, ao mesmo tempo clara e ininteligível. Outro ponto que podemos levantar é a estranheza de um reflexo no espelho que não corresponde à imagem do Autor, mas a um outro. O que se segue desse primeiro parágrafo é a explicação da criação da personagem a partir desse sonho. O estranho dentro de si do Autor culmina com a criação de Ângela.

Seguindo com o sonho acordado, até o ponto em que ele se liga com o ato de escrever, nos deparamos com o Autor dizendo sobre um “interior que fala às vezes sem nexos para a consciência” (LISPECTOR, 1999, p. 28). Com a aproximação desse interior surge o que não cabe nas palavras:

Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente – mas tem um instante que se acorda, se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto na boca e no corpo, fica apenas a certeza de que se dormiu e se sonhou. Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres as palavras (LISPECTOR, 1999, p. 35).

O Autor diz se expressar melhor pelo silêncio, que se sente desafiado pelas palavras, e que ele deseja que as frases aconteçam. Neste trecho também aparece algo que não é passível de ser traduzido. A associação com o sonho é uma das pistas do Autor para nos contar sobre que tipo de escrita está em questão. Esse esforço de “escrever por acaso” que segue a comparação do livro com o sonhar já diz algo sobre a impossibilidade de clareza, e ainda talvez sobre a incapacidade de compreender diante dos buracos que ficam justamente das “não memórias”. Aqui também é colocada a dualidade palavra/ silêncio. Junto com a dificuldade de fazer dizer por meio da palavra, surge o silêncio. Uma fala de Ângela parece sugerir algo que fica de inexplicável, alguma coisa que resta, diante mesmo das soluções criadas pelo homem para explicar.

Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa do meu mundo submerso. Agora que existem computadores para quase todo o tipo de procura de soluções intelectuais – volto-me então para o meu rico nada interior. E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Ao passo que a escrita parece seguir como tentativa de investigação disso que escapa ao conhecimento objetivo das “soluções intelectuais”, existe uma “atmosfera indizível, intransmissível, inexorável” que persiste diante das “velharias científicas e intelectuais” (1999, p. 49). Ainda sobre o que resiste à linguagem, o Autor justifica a dificuldade de escrever por “tocar nas raízes do impossível” (1999, p. 64) e Ângela afirma que não se lembra do que escreveu no dia seguinte, ela diz só reconhecer a própria caligrafia. Por meio de falas do Autor como: “Tudo se passa em um sonho acordado. A vida real é um sonho” (LISPECTOR, 1999, p. 72) esse estado de sonhar acordado é delimitado, o sonho e descontinuidade do texto se apresentam de forma a justificar um ao outro.

A sugestão de Maria Lucia Homem é que a dimensão do sonhar acordado pode ser entendida como a falta de domínio do criador em relação à sua personagem. E com essa criação derivada de um sonho podemos também pensar sobre algo que extrapola o entendimento e, com isso, encontra algum limite na simbolização.

A personagem surge enquanto criação de seu autor, e mais, criação que pretende apreender algo que transcende a realidade, tal qual num sonho. Algo que o sujeito não tem total domínio. Realiza-se mais um deslocamento no qual o lugar autoral deixa de ser colocado como detentor absoluto de um saber sobre a coisa criada, sua escrita, e no qual o próprio poder em relação ao texto e as personagens se relativiza (HOMEM, 2012, p. 179).

Com esse destaque do sonhar acordado, buscamos pensar justamente no que foge ao domínio do sujeito para pensarmos sobre as dificuldades de fazer dizer. Ao sublinharmos os trechos que colocam que o Autor não tem ingerência sobre Ângela, sugerimos essa falta de limpidez da linguagem, já que algo escapa. Dessa aproximação entre sonhar e escrever, podemos retomar a ideia das ruínas que discutimos anteriormente. Comparando a fragmentação e os buracos de compreensão que restam do sonho, como ruínas, com o ato de escrever, o Autor nos diz sobre o que excede às palavras. Junto a isso, cabe voltar à falta de intenção presente na escrita, de maneira que essa ausência de domínio remete justamente a algo que não provém de uma decisão ou de uma vontade.

4.4 O Autor, a personagem e o silêncio

Ângela é o sonhar acordado do Autor. E ela própria sonha acordada. E em meio a esses devaneios que o diálogo entre os dois flui. Na descontinuidade são deixados rastros que cada um remete em resposta um ao outro, os dois em seus respectivos processos de escrita. Apesar de ser criação do Autor, Ângela em si tem algo de estrangeira. O Autor diz não saber o que esperar de sua personagem:

Ângela é festa de nascimento. Não sei o que esperar dela: terei que transcrevê-la? Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista. Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco sem saída. Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio [...] Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é personagem? Porque quanto a mim, sinto que de vez em quando sou o personagem de alguém. É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros. Eu moro na minha

ermida de onde apenas saio para existir em mim: Ângela Pralini (LISPECTOR, 1999, p. 29).

Esse trecho não tem como não remeter ao estranho tão seu do escritor que discutimos anteriormente. A personagem é inesperada para o seu criador, ao mesmo tempo que pertence a ele, é um caminho de fuga para o Autor e uma possibilidade de existir em si. O texto vai desenvolvendo uma complicada relação de oposição entre os dois. Eles coincidem no ofício e no sonhar acordado, mas não deixam de ser díspares. Mesmo assim, os limites de até onde vai um e onde começa o outro não são claros para o Autor: “Até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria” (LISPECTOR, 1999, p.30). E perante essa confusão de limites, são apresentados os contrastes entre criador e criatura e os questionamentos incessantes do Autor sobre o porquê da sua criação. Em mais de um momento, ele se pergunta se Ângela seria uma forma de estabelecer um diálogo consigo mesmo. Um diálogo de silêncio, entretanto, já que se trata de uma conversa do sonhar acordado. Ângela é graciosa, é leve. Já o Autor se diz enclausurado. Ângela é “uma curva em interminável sinuosa espiral” (1999, p. 44), o Autor se diz reto. E talvez por a personagem ser justamente o que o seu criador desejara ter sido, que ela não poderia ser outra coisa que não o seu contrário.

Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível: não abro mão de minha luta e de minha indecisão e o fracasso- pois sou um grande fracassado – o fracasso me serve de base para que eu existir. Se eu fosse um vencedor? Morreria de tédio. “Conseguir” não é meu forte. Alimento-me do que sobra de mim e é pouco. Sobra porém um certo secreto silêncio (LISPECTOR, 1999, p. 46).

Tentaremos chegar mais adiante nesse fracasso e nesse secreto silêncio que sobra. Ficaremos ainda mais um pouco investigando a relação do Autor com sua personagem. Em mais de um momento do texto, o Autor propõe que ele tire férias e Ângela fale em seu lugar. Sobre sua criação, ele afirma que ela é a sua personagem mais quebradiça e chega a questionar se ela seria personagem ou uma “demonstração de vida além-escritura, como além-vida e além-palavra” (1999, p. 34). Essa atribuição de além para Ângela parece remeter a uma maior possibilidade dela perante seu criador enclausurado. Ele a

encoraja falar coisas sem sentidos, ele a deixa ser. O Autor afirma sobre Ângela: “Ela é as palavras que eu esqueci” (1999, p. 58). É como se, de certa maneira, o Ele pudesse ir mais longe do que o Eu. Mais uma vez, enfatizamos a falta de domínio que está colocada entre autor e personagem, e sugerimos que essa maior possibilidade de Ângela possa ser entendida a luz do que foi refletido sobre a escrita, como forma de trazer à tona, não sem algum disfarce, o que não poderia ser dito de outra forma.

Em meio às divagações sobre o escrever, Ângela nos ensina como “criar silêncios”: “É assim: ligo o rádio bem alto - então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estelar. O silêncio da lua muda. Para tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio” (1999, p.55). O silêncio na intermitência dos sons aparece ainda mais uma vez na fala da personagem:

Eu sou como sonâmbula. Quero compor uma sinfonia em que no entrecho haja silêncio – e a plateia não bateria palmas pois sentiria que os músicos parados- como numa fotografia- não queriam dizer “fim”. A música está no auge- então faz-se silêncio de um minuto- e os sons recomeçam (LISPECTOR, 199, p. 85).

Fragmentos enigmáticos, mas que podem nos ajudar na reflexão sobre linguagem, escrita e o fracasso enunciado pelo Autor. Nos dois, o silêncio surge em meio ao barulho, e não como não como o seu oposto. Nesse segundo trecho, a proposta de Ângela é que o silêncio faça parte da sua sinfonia. Nesses casos, silêncio diria tanto quanto a música do rádio ou os instrumentos da sinfonia? Como encaminhamento dessa questão, apresentamos duas sugestões. A primeira da própria Ângela Pralini quando questiona: “O que eu escrevo está sem entrelinha? Se assim for, estou perdida” (LISPECTOR, 1999, p. 96). A segunda é um comentário de Castelo Branco sobre *Um sopro de vida*, que coloca o problema do que excede a linguagem, mas só por meio desta pode aparecer:

Além escritura, além vida, além palavra. Além- corpo, pode-se acrescentar. O que além do corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte. A respeito desses sinistros lugares do nada e do vazio, fala-nos este texto invocatório de Clarice. [...] do que está para além da linguagem, mas só através da linguagem pode ser pensado, do que é ilimitado, indizível, impossível, mas através dos limites e das possibilidades do discurso viria a ser sugerido (CASTELO BRANCO, 2004, p. 213).

A personagem nos diz, com a sua pergunta, sobre a necessidade das entrelinhas em seus escritos. Poderíamos aproximar as entrelinhas do silêncio na medida em que dizem mesmo na ausência da palavra? Ou ainda, pensar nos silêncios das palavras, colocado pelo Autor da seguinte forma:

Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras- as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as “verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. Meu espetacular e contínuo fracasso prova que existe o seu contrário: o sucesso. Mesmo que a mim não seja dado o sucesso, satisfaço-me em saber de sua existência (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Voltemos ao fracasso colocado anteriormente. O fracasso da linguagem é expresso por meio da ocultação das “verdadeiras palavras”, que não podem ser denominadas, ou como coloca Castelo Branco, que estão além da linguagem. Mas sendo ela o único recurso, com o seu fracasso, temos o silêncio. Silêncio que aparece no livro também, em uma fala do Autor sobre que o desconhece:

Há um silêncio total dentro de mim. Assusto-me. Como explicar que esse silêncio é aquele que chamo de o Desconhecido. Tendo medo Dele. Não porque pudesse Ele infantilmente me castigar (castigo é coisa de homens). É um medo que vem e me ultrapassa. É que é eu também. Porque é grande a minha grandeza (LISPECTOR, 1999, p. 130).

Nesse trecho, Waldman identifica o Desconhecido como uma alusão ao inconsciente e a Deus, “ambos amplamente mencionados na obra da autora este, como o inominável e o inatingível, e o inconsciente como “aquele que não sabe”, como lugar dos “sonhos que são o modo mais profundo de olhar” (1998, p. 285). Além dessa reiteração dos sonhos como modo de olhar, cabe adicionar que esse lugar de Deus como o inatingível também é abordado em *Um sopro de vida*, particularmente quando o Autor fala que, para Ângela, Deus é tudo que ela não conhece.

Do diálogo de surdos, como definido pelo Autor, que se estabelece entre criador e criatura, chegamos a última parte do texto. É o ponto em que a personagem se distancia do Autor para criar o seu próprio livro, chamado *O livro de Ângela*. Momento em que a personagem ganha autonomia do seu criador, até o ponto de se interessar por coisas que “a mim Autor não dizem respeito” (1999, p. 102). Enquanto o criador se propõe a meditar

sobre o nada, Ângela quer falar da aura das coisas. E faz o seu livro, mesmo que o Autor duvide da sua capacidade de ser escritora:

Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começa. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora; Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. E ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro: a pobreza da alma, e esgotamento das fontes de energia (LISPECTOR, 1999, p. 102).

Seria esse trecho um comentário sobre a própria estrutura de *Um sopro de vida*? Se pensarmos que desde o início, o Autor fala do que está sendo feito quando afirma: “Isso não é um lamento” (1999, p.13) e alerta que ele não faz literatura, não poderíamos supor aqui uma reflexão sobre a própria linguagem literária? Na medida em que o livro é em si fragmentário, qual seria a impossibilidade de Ângela ser escritora? Não seria uma forma de pensar justamente sobre o que escreve? Nessa última parte aparecem outras questões relativas à autoria e a escrita que interessam a este trabalho. Primeiramente podemos destacar às referências a outras obras de Clarice. Ângela fala sobre o livro *A cidade sitiada* e o conto *O ovo e galinha* como se ela os tivesse escrito, e localiza neles o começo da sua investigação sobre a aura das coisas. O Autor fala que a personagem escreve crônicas para o jornal, como Clarice, e comenta o romance *Água viva* como um livro escrito por ele anteriormente.

Essas relações entre textos de diferentes momentos da trajetória da escritora em seu último livro nos remete, mais uma vez, ao afastamento de si na escrita. Dessa vez cabe destacar um fragmento em que Blanchot fala do personagem do romance como “um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo” (2005, p.18). Essa frase não tem como não lembrar outro trecho inicial do livro, no qual o Autor diz: “Escrevo para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1999, 13). E se o ponto de partida é a tentativa de salvação do Autor, ao longo do texto, nota-se um vaivém de perspectivas, ora com a personagem no comando: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu. Agora nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem” (LISPECTOR, 1999, p. 121).

Em meio a esse jogo de vozes, Ângela retoma, da sua maneira, as dificuldades em começar e as do ato de escrever em si, apresentadas pelo Autor na parte inicial do livro. Ela diz: “Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne” (1999, p. 102) e adiante fala: “Nem sei como começar. Só sei que vou falar no mundo das coisas” (1999, p. 103). Interessante notar que o Autor fala dos fragmentos com a imagem das ruínas, enquanto Ângela coloca como algo arrancado dela. O desafio da escrita e a saída de si para falar da coisa podem sugerir um jeito próprio para discutir a linguagem, e, do que chamamos anteriormente de presença/ausência da palavra. Ângela, no tópico do seu livro intitulado de “Indescritível” diz: “ Pegando a palavra. Pego a palavra e faço dela coisa”. Interessante notar que nessa fala não existe possibilidade de representar, já que nessa escrita é a palavra que precede. Sobre essa inversão da representação, Leyla Perrone-Moisés fala que:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer “a coisa”, para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, ‘devia’, já que escrever era, para ela, missão e condenação – era “pescar as entrelinhas”. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela opera emergências do real na linguagem, urgência de ver. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios (PERRONE- MOISÉS apud HOMEM, 2012, p.84).

Essa citação é particularmente oportuna no momento em que nos aproximamos do fim de *Um sopro de vida*. O livro que começa se dizendo silencioso, também se encerra com o silêncio: “Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor até que a perco de vista[...]“Não posso acabar” eu acho que...” (LISPECTOR, 1999, p. 159). O silêncio não está apenas na voz de Deus, ou no desconhecido como sugere Waldman, nem só no ato de calar do Autor. Mas na frase que não termina, nessa “mensagem em branco”, sem um ponto final que encerre o livro. Logo nas primeiras páginas do seu prefácio inicial, o Autor diz que se trata de “um livro silencioso”, que “fala, fala baixo, “um livro fresco recém-saído no nada” (1999, p.16) e esse fim, do qual somos alertados de antemão que se liga ao início, se dá com uma frase que não é encerrada, e com o desaparecimento de Ângela. Não deixa de ser relevante notar que o Autor já havia falado do encerramento do livro como o esgotamento de energias, talvez falte energia até para finalizar a frase final.

5. CONCLUSÃO

A fim de enlaçar a leitura desse romance, podemos, a partir deste final, pensar na falha da linguagem de que tanto falamos. A frase inconclusa não precisa ser entendida como inacabada. Pensamos a linguagem, por meio da literatura em sua incapacidade de ser limpa, clara ou objetiva. Propomos abordá-la em sua ambiguidade em si, como sublinhou Blanchot. Algo além que poderia ser mais explorado é a queda da representação como paradigmática no pensamento moderno, como coloca Rosenfeld ao comparar o que chama de desrealização na pintura com a fragmentação temporal e estrutural do romance moderno. Nesse trabalho, entretanto, preferimos nos ater à linguagem, e à sua falha.

O texto de Clarice tem muito a dizer sobre esse fracasso da linguagem, sobre o vazio presente na palavra e o despojamento de si implicado no trabalho da escrita. E, com suas particularidades e mistérios, mostrou-se oportuno para refazermos o caminho teórico proposto nos primeiros dois capítulos. Mais do que a fragmentação constituinte do texto da literatura moderna, *Um sopro de vida* nos fala de um sujeito que não tem como não sentir inquietação com a “cilada das palavras”. E é com essa cilada que gostaria de concluir este trabalho. Desde o início, foi colocada a função técnica da linguagem na área da comunicação. Mais do que isso, é colocado como pressuposto que a linguagem estaria à disposição do sujeito para manipulá-la, e mesmo que preveja eventuais barreiras de comunicação, o que está em questão nesse caso é a eficácia. O trajeto desse trabalho tentou trazer à tona outra premissa, a da sujeição à linguagem. A que considere também “algo veiculado na palavra que não se reduz a ela, ou que, ainda mais, não se encontra nela e será retomado pelo leitor, o qual, a partir de sua posição subjetiva, fará dela uma sua palavra” (CASTRO & LO BIANCO, 20009, p.90) E sendo a linguagem o único meio para fazer dizer, mesmo com sua incompletude e suas limitações. Trata-se de um contraponto dessa função de instrumento e da sugestão de que algo resiste à simbolização, algo que concerna a esse estranho tão familiar do sujeito, de natureza inapreensível, e que escapa de qualquer intenção.

A literatura moderna, e mais especificamente o texto de Clarice e suas divagações sobre essa cilada das palavras, sobre a imaginação que antecede à realidade, e o silêncio que surge entre as palavras, foi a forma deste trabalho de pensar sobre essa limitação em fazer dizer perante o que exceda a linguagem. Longe de se tratar de eficácia, o que está

em questão na falha é algo mesmo do sujeito. E por isso o ponto de partida foi a renúncia de representar, da quebra do conceito de indivíduo indivisível, para chegarmos a ausência que está em jogo nas palavras. E em seguida pensar no trabalho envolvido na escrita, essa imposição do silêncio por meio do corte, da perda.

O trajeto foi árduo e complicado. Além da dificuldade de fazer dizer, da dureza da linguagem e a tentativa de traçar um caminho que fizesse sentido ao falar de coisas que escapam ao entendimento, nos deparamos com o enigmático texto de Clarice Lispector, que exige um trabalho de articulação em sua leitura. Esse trabalho do leitor não é apenas um dos pontos teóricos discutidos no trabalho, mas presente no seu desenvolvimento mesmo, principalmente por se levar em análise uma obra literária. E no momento de concluir, sinto em parte a dificuldade, descrita por Blanchot, em decretar um fim, em designar esse trabalho como encerrado. Aqui mais uma vez, a imposição do silêncio se coloca, na medida em que tenho que me confrontar com a insuficiência suficiente dessas páginas

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. (1977). **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, Roland. (1968). **A morte do autor**. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. (1977). **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

BARTHES, Roland. (1977). **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 2015.

BLANCHOT, Maurice. (1955). **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BLANCHOT, Maurice. (1959). **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. (1949). **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRANCO, Lucia Castelo. **Todos os sopros, o sopro**. In: Vera Queiroz (org). Revista Tempo brasileiro: Clarice e o feminino. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, n. 104, p. 5-8, 1991.

BRANCO, Lucia Castelo. **O sopro Clarice**. In: Branco, L.C, BRANDÃO, RUTH. A mulher escrita. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CASTRO, Juliana de Miranda e LO BIANCO, Anna Carolina. **Escrita poética e elaboração analítica: fazer com o impossível de ser dito**. Rev. Mal-Estar Subj. [online]. vol.8, n.2, pp. 327-341, 2008.

CASTRO, Juliana de Miranda e LO BIANCO, Anna Carolina **A disciplina de leitura: ritmo e oralidade na voz do texto**. Psicol. Soc., 2009, vol.21, no.spe, p.89-94. ISSN 0102-7182

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FRENKEL, Eleonora. **Maurice Blanchot e o silêncio da palavra**. Boletim de Pesquisa Nelic. v.12, n.17, pp. 44 – 63, 2012.

FREUD, Sigmund. (1908) **O poeta e o fantasiar**. In: Escritos sobre literatura. São Paulo: Hedra, 2014.

FREUD, Sigmund. (1919). **Além do Princípio do Prazer**. In: Obras Completas de Sigmund Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, Volume XIV.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da Letra. Traços de autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Silêncio**. In: LISPECTOR, Clarice. *Contos Completos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A partida do trem**. In: LISPECTOR, Clarice. *Contos Completos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MILLOT, Catherine. **Escreve-se o que não pode ser dito**. [2 de maio, 2016]. Rio de Janeiro: Jornal O Globo. Entrevista concedida a Iara Pinheiro.

MUTARELLI, Lourenço. **O grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NUNES, Benedito. **O jogo da identidade**. In: Nunes, Benedito. O drama da linguagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. **A imagem absoluta**. In: DURAS, Marguerite. O amante. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIMENTEL, Davi Andrade. **O espaço literário de Maurice Blanchot**. Revista Garrafa, vol.28, Rio de Janeiro, 2012.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: L&PM Pocket, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In Rosenfeld, Anatol. Texto / Contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

RIVERA, Tania. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Psicologia Clínica, vol.19, p. 13 -24. Rio de Janeiro, 2007.

WALDMAN, Berta. **A paixão segundo C.L**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WALDMAN, Berta. **A retórica do silêncio em Clarice Lispector**. In: JUNQUEIRA, Luiz Carlos (Org). **Silêncio e luzes: Sobre a experiência psíquica do vazio e da forma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.